

COLECCIÓN

HISTORIA DEL ARTE
ARGENTINO Y LATINOAMERICANO

DIRECTOR

JOSÉ EMILIO BURUCÚA

Ibarlucía, Ricardo

Belleza sin aura / Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Miño y Dávila, 2020.

448 p. ; 22,5 x 14,5 cm.

ISBN 978-84-18095-22-1

1. Historia del arte I. Benjamin, Walter. II. Ibarlucía, Ricardo, III. Título.

Thema: ABA [Teoría del arte]; 6Sa [Surrealismo]

IBIC: ABA [Teoría del arte]; ACXD7 [Estilos de arte y diseño: surrealismo y dadaísmo]

Composición: Eduardo Rosende

Edición actual: Primera. Julio de 2020

© 2020, Miño y Dávila srl / Miño y Dávila editores s.l.

ISBN: 978-84-18095-22-1

Depósito legal: M-14048-2020

Lugar de edición: Buenos Aires, Argentina

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

MIÑO y DÁVILA
EDITORES

En Buenos Aires: Miño y Dávila srl

Tacuari 540

(C1071AAL)

tel-fax: (54 11) 4331-1565

Buenos Aires, Argentina

e-mail producción: produccion@minoydavila.com

e-mail administración: info@minoydavila.com

web: www.minoydavila.com

RICARDO IBARLUCÍA

BELLEZA SIN AURA

SURREALISMO Y TEORÍA DEL ARTE
EN WALTER BENJAMIN

MIÑO y DÁVILA
♦ EDITORES ♦

Para Valeria, Juan Martín, Santiago y Ezequiel

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Introducción	11
I. El legado de Apollinaire	35
II. Dadaísmo y surrealismo	65
III. Una mitología moderna	97
IV. Onirokitsch	127
V. Arsenal de máscaras	163
VI. La negación del arte	199
VII. Más allá de la pintura	235
VIII. El ojo surreal	271
IX. Chaplin contra Hitler	303
X. Apariencia y juego	333
XI. Iluminación profana	369
XII. Materialismo antropológico	401
Índice de nombres	435

AGRADECIMIENTOS

Más de dos décadas pasaron desde que empecé a ocuparme del tema de este libro. A lo largo de estos años, mi investigación atravesó diferentes etapas y experimentó profundos replanteos. Los desarrollos más antiguos fueron expuestos en mi tesis de licenciatura en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y en mi tesis doctoral en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), así como en un pequeño libro sobre la primera aproximación de Walter Benjamin al surrealismo. Con posterioridad, di a conocer nuevos resultados en diversos artículos en español y otras lenguas, cursos, conferencias y seminarios.

La UNSAM, el Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), la Fundación Antorchas, la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, el Instituto Goethe de Buenos Aires y la Universidad Complutense de Madrid me facilitaron, en distintos momentos, la ayuda académica y económica necesaria para llevar adelante mi proyecto.

Este libro no hubiera sido posible sin el acceso al acervo bibliográfico y documental del Zentrum für Literatur-und Kulturforschung/Berlin (zfl), el Walter Benjamin Archiv de la Akademie der Künste de Berlín, la Staatsbibliothek zu Berlin, la Freie Universität Berlin, la Bibliothèque Nationale de France, la Bibliothèque Historique de la Ville de París, el Centre de Recherche sur le Surréalisme de la Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, el International Dada Archive de la University of Iowa, la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de España, la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, la Beinecke Rare Books & Manuscripts Library de la Yale University, los Hagley Digital Archives, Ars Libri, la Biblioteca Central Prof. Augusto Raúl Cortazar de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, la Biblioteca Central de la UNSAM y la biblioteca del Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF).

En el curso de esta investigación, fueron decisivas las enseñanzas de Mario A. Presas, en una etapa inicial, y de José Emilio Burucúa, en una segunda fase, a quien debo el giro historiográfico en el abordaje de la relación entre la teoría del arte de Benjamin y los grandes debates de la intelectualidad francesa del período de entreguerras. Dos entrañables colegas, fallecidos hace unos años, jugaron un papel muy importante: Karlheinz Barck, autor de la más completa antología de textos surrealistas en alemán y de uno de los más antiguos estudios sobre las lecturas francesas de Benjamin, y Jean-Pierre Cometti, cuyas reflexiones sobre el arte de vanguardia y los usos heterónomos del arte fueron altamente inspiradoras.

Fabrizio Desideri, profesor de Estética en la Università degli Studi di Firenze y autor de algunos de los trabajos más penetrantes sobre la teoría del arte de Benjamin, me alentó a enviar mis trabajos a la revista *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico*, donde se publicaron algunos adelantos de este libro. Sigrid Weigel, expresidenta de la International Walter Benjamin Society, propició mi primera visita al zfi, entre 2000 y 2001, destinada a estudiar las concepciones de la historia y el arte de Benjamin y Heidegger. Un encuentro con Giorgio Agamben durante su visita a la UNSAM en octubre de 2005, invitado por Edgardo Castro, me llevó a revisar las lecturas que Benjamin hizo de Léon Daudet.

El CIF ha sido no solo mi lugar de trabajo como investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), sino también, y por sobre todas las cosas, el ámbito en el que hallé la tranquilidad y el estímulo imprescindibles para encarar una empresa de largo aliento como esta. La Escuela de Humanidades, el Instituto de Altos Estudios Sociales y el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural/TAREA de la UNSAM me dieron la oportunidad de discutir con apreciados colegas algunas de las principales hipótesis que aquí se presentan.

Leiser Madanes y Pablo E. Pavesi fueron mis interlocutores más cercanos. Mi investigación se vio enriquecida también por los comentarios y las sugerencias que, a título personal o en contextos académicos, recibí de Wolfgang Babilas, Enrique Corti, Haroldo de Campos, Jorge Dotti, Jeanne Marie Gagnebin, José María González García, Jorge Lobov, Daniel Leserre, José Miguel Marinas, Winfried Menninghaus, Eleonora Orlando, Pablo Oyarzun Robles, Carlos Pereda, Diana Pérez, Manuel Reyes-Mate, Alejandra Ruiz, Carlos Ruta, Sergio Sánchez, Cristina Santamarina y Carlos Thiebaut.

Juan Andralis, inolvidable animador, junto con Aldo Pellegrini, de esa embajada del surrealismo en la Argentina que es hasta hoy la editorial Argonauta, me puso sobre la pista de revistas y panfletos del movimiento. Valeria Castelló-Joubert me acompañó en el estudio de la literatura francesa de los siglos XIX y XX. Daniel Samoilovich y mis compañeros de *Diario de Poesía* —Jorge Aulicino, Diana Bellessi, Josefina Darriba, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, Daniel García Helder, Pablo Gianera, Martín Prieto, Juan Pablo Renzi, Mirta Rosenberg, Eduardo Stupía— acompañaron la realización de las traducciones y ediciones críticas de varios de los textos surrealistas que aquí se analizan. Jan de Jager atendió numerosas consultas de carácter traductológico.

Horacio Zabaljáuregui y Mariana Rey me infundieron confianza en este libro. Lucas Bidon-Chanal y Renata Dessau leyeron con atención, hace muchos años, las versiones más antiguas de algunos capítulos. Hildegaard Keller me ayudó a localizar documentos que parecían inasequibles. Rosario García Martínez, aportando toda su experiencia en la Fundación Proa, colaboró en la selección de las ilustraciones. Gerardo Miño cuidó con celo esta edición.

Por último, quiero agradecer a mis alumnos de la UNSAM, tanto como a los de la UBA y de la Universidad Nacional del Litoral, donde también tuve el honor de enseñar. Su interés por el pensamiento de Benjamin fue una de las más ricas fuentes de inspiración para dar forma a este libro.

INTRODUCCIÓN

JE DEMANDE L'OCULTATION PROFONDE, VÉRITABLE DU SURREALISME!

ANDRÉ BRETON

LA TEORÍA MATERIALISTA DEL ARTE

El papel que el surrealismo ha desempeñado en la teoría estética de Walter Benjamin es a la vez uno de los temas más aludidos y menos estudiados dentro de la vasta y creciente bibliografía que se ocupa de su obra. Con frecuencia se recuerda que Ernst Bloch caracterizó *Calle de sentido único* (1928) como “modelo de una manera de pensar surrealista”¹ y que el *Libro de los pasajes* encontró su inspiración en *El campesino de París* (1926) de Louis Aragon. Su ensayo “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” (1929) es profusamente citado y suele recordarse que Benjamin lo describió, en una carta a Gershom Scholem, como un “biombo opaco delante del trabajo de los pasajes”.² Aunque el interés de Benjamin por el movimiento surrealista tiende a relativizarse, se argumenta que no fue más que un entusiasmo efímero o, en el mejor de los casos, formó parte de una fase heurística de su ambicioso proyecto sobre el París del siglo XIX, comprendida entre 1927 y 1929, después de la cual sus preocupaciones teóricas se habrían repartido entre la aproximación al marxismo de Bertolt Brecht y la vinculación con el Institut für Sozialforschung de Fráncfort.

Una carta a Theodor W. Adorno, fechada el 31 de mayo de 1935, habla a favor de esta hipótesis. Benjamin sostiene en ella que “la ingenuidad rapsódica” del proyecto inicial de los pasajes, subtítulo “Una *féerie* dialéctica”, no ofrecía “garantías desde un punto de vista formal ni lingüístico” y que solo gracias al contacto con el instituto y el “encuentro decisivo con Brecht” logró desembarazarse de ese “filosofar inocentemente arcaico y naturalizado”, de

1 Ernst Bloch, “Denkende Surrealisten” (“Revueform in der Philosophie. Zu Walter Benjamins ‘Einbahnstraße’”, *Vossischen Zeitung*, núm. 182, agosto de 1928), en *Erbschaft dieser Zeit*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1985, p. 368. Salvo indicación de lo contrario, todas las traducciones citadas a lo largo de este libro me pertenecen.

2 Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe* (en adelante, *GB*), ed. del Archivo Theodor W. Adorno a cargo de Christoph Gödde y Henri Lonitz, 6 ts., Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1997-2000, t. v, carta 630: a Gershom Scholem, Berlín, 14 de febrero de 1929, pp. 438 y 436.

la “forma romántica” que su trabajo había adoptado en un primer momento.³ Sin embargo, otras dos cartas a Scholem brindan una perspectiva distinta sobre las modificaciones que Benjamin introdujo en el *Libro de los pasajes*. El 30 de octubre de 1928, hablando de la necesidad de depurar su trabajo de “toda notoria proximidad con el movimiento surrealista”, porque podría ser contraproducente para sus fines, anticipa que ha decidido expandirlo y universalizar sus lineamientos para “asumir la *herencia* del surrealismo [...] con todo el poder de mando de un Fortimbrás de la filosofía”.⁴ La intención de Benjamin es aún más clara en una carta del 9 de agosto de 1935, en la que define el propósito de “París, capital del siglo XIX”: “El trabajo representa a la vez la explotación filosófica del surrealismo —y por tanto su superación— y la tentativa de capturar la imagen de la historia en la fijación más insignificante de la existencia, en cierto modo en sus desechos”.⁵

El argumento que desarrollamos en este libro es que esta “explotación filosófica del surrealismo” no solo se expresa en “Onirokitch” (1927) y “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, los dos ensayos que Benjamin dedicó especialmente al movimiento, sino que constituye la piedra angular de su estética de madurez, que articula las investigaciones históricas del proyecto de los pasajes y sus estudios sobre la literatura de vanguardia, la fotografía y el cine. Como ha observado Rainer Rochlitz, existen correspondencias temáticas y metodológicas entre “París, capital del siglo XIX” y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.⁶

En una carta a Max Horkheimer, escrita en París el 16 de octubre de 1935, el propio Benjamin indica la continuidad programática entre ambos textos para definir el alcance de su “teoría materialista del arte”: no solo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” deriva de aquel proyecto, explica claramente, sino que fija “el lugar exacto del presente” al que su “construcción histórica” habrá de referirse “como su punto de fuga”.⁷ Si el tema del *Libro de los pasajes*, precisa a renglón seguido, desde un principio ha sido el “destino del arte en el siglo XIX”, lo que este destino tiene para decir “está guardado en el tic-tac de un reloj cuya hora ha sonado por primera vez” en los oídos del hombre contemporáneo: la “hora fatal del arte” finalmente ha sonado y la “serie de reflexiones pasajeras” que conforman este nuevo trabajo “intentan dar una forma verdaderamente actual a los problemas de la teoría estética, y ello desde el interior, evitando toda relación *no mediada* con la política”.⁸

El 21 de octubre de 1935, en una carta a Alfred Cohn, Benjamin volverá a subrayar la continuidad entre “París, capital del siglo XIX” y “La obra de

3 GB, t. v, carta 964: a Theodor W. Adorno, París, 31 de mayo de 1935, pp. 96-97.

4 GB, t. III, carta 622: a Gershom Scholem, Berlín, 30 de octubre de 1928, p. 420.

5 GB, t. v, carta 978: a Gershom Scholem, París, 9 de agosto de 1935, p. 138.

6 Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, París, Gallimard, 1992, p. 194.

7 GB, t. v, carta 991: a Max Horkheimer, París, 16 de octubre de 1935, pp. 178-179.

8 *Ibid.*, p. 179, las cursivas pertenecen al original.

arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En ella señala que la teoría del arte expuesta en este nuevo ensayo —“la primera teoría del arte del materialismo que merece este nombre”— se ha desarrollado “a partir del aparato crítico” de su proyecto sobre los pasajes parisinos, aun cuando su “emplazamiento histórico” resulta claramente independiente.⁹ Algunos días después, Benjamin comenta a Scholem que aquel viejo trabajo ha recibido, en los últimos años, el renovado impulso de “algunas constataciones fundamentales de naturaleza teórico-artística”: junto con el “esquema histórico” del plan que entregó cuatro meses atrás al Institut für Sozialforschung, ellas forman “una especie de grilla” que permite organizar sistemáticamente los diferentes fenómenos analizados y anclar “la historia del arte del siglo XIX en el conocimiento de su presente situación tal como la experimentamos”.¹⁰

La misma idea reaparece formulada en dos cartas de este mismo año a Werner Kraft. En la primera, escrita el 28 de octubre, tras explicar que con su obra sobre los pasajes pretende dirigir su telescopio, “por encima de la bruma ensangrentada, hacia un espejismo del siglo XIX” que se empeña en “pintar con los rasgos que habría de revelar en un estado futuro del mundo, liberado de la magia”, Benjamin apunta: “Naturalmente tengo que comenzar por construir yo mismo el telescopio y, en este esfuerzo, he sido el primero en descubrir algunas proposiciones fundamentales de una teoría materialista del arte. En este momento estoy por exponerlas en un corto escrito programático”.¹¹ En la segunda, fechada el 27 de diciembre, observa que si bien desde el punto de vista del tema el ensayo no guarda relación con el “gran libro” sobre el que trabaja sin descanso en la Biblioteca Nacional de Francia, “le es muy próximo por el método” y responde a las exigencias de toda investigación historiográfica que pretenda “inscribirse en la línea del materialismo histórico”, en la medida en que delimita con exactitud “el lugar que ocupa el presente en eso mismo cuya historia debe presentar”: dado que el objeto de su libro es “el destino del arte en el siglo XIX (en el espejo abrasado de París)”, pretende fijar en este nuevo escrito “el estándar actual del arte”.¹²

Tenemos así, de puño y letra de Benjamin, un conjunto de textos en los que se indica con claridad una unidad sistemática entre el *Libro de los pasajes* y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Si tomamos como referencia el “esquema histórico” de “París, capital del siglo XIX”, vemos que el tema del “destino del arte” es, al menos en una primera aproximación, el de su refuncionalización en la sociedad capitalista surgida de la Segunda Revolución Industrial. Este cambio en la orientación funcional del arte se expresa tanto en el desarrollo de la construcción en hierro —los pasajes parisinos, las estaciones de ferrocarril, las fábricas, los

9 GB, t. v, carta 994: a Alfred Cohn, París, 21 de octubre de 1935, p. 184.

10 GB, t. v, carta 996: a Gershom Scholem, París, 24 de octubre de 1935, p. 190.

11 GB, t. v, carta 997: a Werner Kraft, París, 28 de octubre de 1935, p. 193.

12 GB, t. v, carta 1006: a Werner Kraft, París, 27 de diciembre de 1935, p. 209.

invernaderos, las exposiciones universales— como en el nacimiento de la fotografía, la publicidad, el folletín ilustrado, el auge de las artes decorativas, la moda femenina y las obras de “embellecimiento” urbano del barón Georges-Eugène Haussmann bajo el imperio de Napoleón III. El paradigma que entra en crisis es el de la autonomía del arte, fundado en la oposición entre belleza y utilidad: en las grandes metrópolis, el goce estético se mezcla con el interés práctico y da lugar a un modo de recepción de la obra de arte que ya no se funda en la distancia contemplativa, sino en la proximidad, las impresiones inmediatas, el uso y la familiaridad. Si Honoré de Balzac fue “el primero en hablar de las ruinas de la burguesía —escribe Benjamin en el último párrafo de su *exposé*—, solo el surrealismo despejó la mirada sobre ellas” mostrando el proceso que, en el curso del siglo XIX, llevó a la desintegración de la esfera autónoma del arte:

El desarrollo de las fuerzas productivas hizo añicos los símbolos de las aspiraciones del siglo precedente mucho antes de que los monumentos que los representaban se desmoronaran. Este desarrollo emancipó, en el siglo XIX, las formas plásticas de la tutela del arte, al igual que en el siglo XVI las ciencias se liberaron de la filosofía. El inicio lo marca la arquitectura como una labor de ingeniería. Le sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La imaginación creativa se prepara a ser práctica en la forma del dibujo publicitario. La creación literaria se somete al montaje con el folletín. Todos estos productos están a punto de entregarse al comercio como mercancías. Pero vacilan aún en el umbral.¹³

Es en este “umbral” histórico, social y cultural donde deben situarse las reflexiones de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, ensayo concebido entre el otoño de 1935 y el verano de 1936, del que se conservan cinco versiones: un borrador, tres redacciones completas en alemán y una traducción al francés, publicada en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, la revista del Instituto de Investigaciones Sociales de Fráncfort.¹⁴

13 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (en adelante, *GS*), ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, 7 ts., 14 vols., 3 supls., Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1972-1999, t. v, parte 1, p. 59 [trad. esp.: “París, capital del siglo XIX”, en *Libro de los pasajes*, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2004].

14 *GS*, t. 1, parte 1, pp. 431-469, 471-508 y 707-739; *GS*, t. VII, parte 1, pp. 350-384 [trad. esp.: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” <Primera redacción>, <Tercera redacción> y “La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada”, en *Obras*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Jorge Navarro Pérez, et al., libro 1, vol. 2, Madrid, Abada, 2008 y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* <Segunda redacción>, trad. Andrés E. Weikert, intr. de Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2003]. Estas cuatro redacciones están reunidas en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. y prol. de Felisa Santos, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2019. En la nueva edición crítica del ensayo, Burkhardt Lindner, Simon Broll y Jessica Nitzche han exhumado, como versión preliminar, el borrador inédito que sirvió

En el prólogo de este trabajo, Benjamin explica en términos marxistas que su intención es mostrar las tendencias evolutivas del arte bajo las condiciones del capitalismo: “La transformación de la superestructura, que marcha más lenta que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer valer en todos los dominios culturales el cambio de las condiciones de producción”.¹⁵ Esto significa que la representación del arte, la conceptualización de sus prácticas, el estatuto de las obras y los criterios de demarcación entre lo que es artístico y lo que no lo es han estado rezagados en relación con los profundos cambios que la producción industrial ha operado en el plano más profundo de los comportamientos estéticos. En otras palabras, el fin de la autonomía del arte es consecuencia de la reorganización de la *aísthesis* en la moderna sociedad de masas, de la crisis de la percepción que se manifiesta en la desintegración del aura y que, en el mundo del arte, se ha vuelto del todo evidente con el surgimiento de la fotografía y el cine.

Es altamente significativo que al publicar este ensayo en la *Zeitschrift für Sozialforschung* Benjamin no haya querido hacerlo en alemán sino en francés.¹⁶ En una carta de comienzos de 1936, la explicación que ofrece es que encomendó a Pierre Klossowski la traducción del texto para mejorar su “posición local”.¹⁷ Evidentemente, su intención era intervenir con este trabajo en la escena intelectual francesa, que tenía a surrealistas y exsurrealistas como sus principales animadores. Benjamin no solo había leído las obras más conocidas de André Breton y Louis Aragon, sino también las revistas del grupo —*La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la révolution*, *Minotaure*— y aquellas en las que escribían los surrealistas disidentes. Había seguido de cerca las intervenciones de Pierre Naville sobre la posición de los intelectuales frente a la Revolución y asistido a los debates públicos sobre el realismo en las artes visuales que impulsó Aragon después de su ruptura con el movimiento. Había seguido la evolución de la fotografía surrealista desde los rayógrafos de Man Ray hasta la recuperación de Eugène Atget. Conocía los *collages* de Max Ernst que ilustraban los libros de Paul Éluard, las ideas de Salvador Dalí sobre el *modern style*, lo que Philippe Soupault había escrito sobre el cine de Charlie Chaplin y las notas de Marcel Duchamp para *El gran vidrio*.

de base a la llamada <Primera redacción>: Walter Benjamin, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe* (en adelante, *KGA*), ed. de Christoph Gödde y Henri Lonitz con la colaboración del Walter Benjamin Archiv, 21 ts., Berlín, Suhrkamp, 2008 ss., t. 16: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, pp. 7-51. Véase asimismo la edición italiana de las cinco versiones realizada por Fabrizio Desideri y Marina Montanelli: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Roma, Donzelli, col. Nuova Biblioteca 2019.

15 *GS*, t. I, parte 2, pp. 435 y 473; *GS*, t. VII, parte I, p. 350.

16 Walter Benjamin, “L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée”, trad. de Pierre Klossowski, en Max Horkheimer (ed.), *Zeitschrift für Sozialforschung*, año 5, vol. I, París, 1936, pp. 40-67, reed. facs. Múnich, Deutscher Taschenbuch, 1970.

17 *GB*, t. V, carta 1014: a Alfred Cohn, París, 26 de enero de 1936, p. 230 y carta 1010: a Kitty Marx-Steinshneider, París, 4 de enero de 1936, p. 218.

En su *Diario de París*, Benjamin refiere sus encuentros con Louis Aragon, Robert Desnos, Emmanuel Berl y otros exsurrealistas y, con fecha del 4 de febrero de 1930, habla por primera vez de la reproductibilidad técnica de la obra de arte con motivo de una entrevista con Adrienne Monnier, dueña de la librería La Maison des Amis des Livres.¹⁸ Luego de apuntar que, en opinión de Monnier, Breton es a la vez un gran escritor y “una persona tensa, explosiva, en cuya vecindad la vida es imposible”, Benjamin da cuenta de un pequeño episodio que acabó siendo decisivo.¹⁹ En el curso de una conversación sobre la *Virgen sabia*, cuya representación había inspirado a Monnier un poema en prosa que Benjamin traduciría dos años después,²⁰ quedó totalmente sorprendido por la vehemencia con que la escritora, contra su “vieja manera de pensar”, salió en defensa de las fotografías de obras de arte:

Al principio pareció sorprendida por mi afirmación sobre cuánto más fácil era “gozar” de una pintura, especialmente de una escultura, e incluso de una obra arquitectónica, en una foto que en la realidad. Pero cuando fui más lejos y llamé a esa manera de apreciar el arte empobrecedora y enojosa, se obstinó. “Las grandes creaciones —dijo— jamás pueden ser vistas como obras de un artista singular. Son creaciones colectivas, tan poderosas, que los seres humanos en cierto grado no pueden gozar de ellas sino a condición de que sufran un proceso de reducción. En el fondo, los métodos de reproducción mecánicos son una técnica de miniaturización.” Y me entregó entonces una foto de la *Virgen sabia* de Estrasburgo [...] como prueba de una teoría de la reproducción que quizás yo aún no sabía valorar.²¹

Los principales temas de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” no proceden ciertamente del ámbito de la tradición especulativa de la estética alemana, ni se corresponden con los temas de una autoproclamada “estética marxista” que Benjamin por lo demás juzgaba “tan jactanciosa como escolástica”.²² Por derecho propio, pertenecen a una problemática con la que Benjamin se familiarizó en Francia a través de las producciones, experiencias y debates que tuvieron como protagonistas principales a los surrealistas y sus compañeros de ruta. Como mostraremos, los interlocutores del ensayo eran los integrantes del movimiento Contre-Attaque, surgido en 1935 de la alianza de André Breton y Georges Bataille.

18 Para sus recuerdos de Benjamin, véase Adrienne Monnier, “Un portrait de Walter Benjamin”, en Walter Benjamin, *Écrits français*, presentados por Jean-Maurice Monnoyer, París, Gallimard/NRF, 1991, pp. 360-362.

19 GS, t. IV, parte 1, p. 580.

20 Véase GS, Supplement 1, J.-M. Sollier [Adrienne Monnier], “Kluge Jungfrau”, en *Kölnische Zeitung*, núm. 613, 8 de noviembre de 1932, s.p., pp. 52-55 (ed. francesa: J.-M. Sollier, “Vierge sage”, en *Nouvelle Revue Française*, año 17, núm. 194, noviembre de 1929, pp. 605-606).

21 GS, t. IV, parte 1, p. 582.

22 GS, t. V, parte 1 [N 4a, 2], p. 581 [trad. esp.: “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, en *Libro de los pasajes*, op. cit.].

Sin embargo, a pesar de las expectativas de Benjamin, el ensayo pasó casi inadvertido entre los lectores franceses, en parte a causa de la exigua tirada de la *Zeitschrift für Sozialforschung*. Más allá de su pequeño círculo de relaciones, solo fue leído con atención por Jean Wahl, que lo discutió con Pierre Jean Jouve y se lo recomendó a Jean Paulhan, director de *La Nouvelle Revue Française*.²³ Por su parte, Klossowski habría considerado con Pierre Leyris la posibilidad de retraducir el texto al inglés a partir de su propia versión francesa.²⁴

Hasta donde sabemos, el único exsurrealista que se hizo eco del ensayo de Benjamin fue André Malraux, en la conferencia “Sobre la herencia cultural”, que pronunció en el Congreso de la Asociación Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura, celebrado en Londres el 21 de junio de 1936.²⁵ El texto de esta conferencia se publicó, dos meses más tarde, en la revista *Commune*, que Aragon editaba en París junto con Paul Nizan. “El destino del arte va de la obra maestra única, irremplazable, mancillada por su reproducción, no solo a la obra maestra reproducida, sino a la obra *hecha para* su reproducción, a tal punto que su original no existe más: el cine”, decía Malraux, retomando la tesis sobre la reproductibilidad de Benjamin, cuyo nombre mencionaba elípticamente algunas líneas más abajo: “¿Debo subrayar, como lo ha hecho W. Benjamin, la transformación de la naturaleza de la emoción artística cuando va de la contemplación del objeto único al abandono distraído o violento ante un espectáculo indefinidamente renovable?”.²⁶ Una década después, en *El museo imaginario* (1947), obra dedicada a analizar el impacto de la fotografía sobre la historia de las artes plásticas, Malraux no volvió a citarlo.

SURREALISMO Y REVOLUCIÓN

La actitud de Brecht frente al ensayo de Benjamin fue ambivalente. En una nota de su *Diario de trabajo* de 1938, consignó estar horrorizado por el modo en que Benjamin adaptaba la “concepción materialista de la historia” y calificó de “pura mística, a pesar de la postura antimística”, la teoría según la cual “el aura se desvanece a causa de la reproductibilidad técnica de las obras”.²⁷ Con todo, apoyó a Benjamin en la tentativa de publicar una

23 GB, t. IV, carta 1068: a Max Horkheimer, Skovsbostrand, 10 de agosto de 1936, pp. 352-353.

24 GB, t. V, carta 1048: a Bryher [Winifred Ellenmann], París, ca. primera quincena de junio de 1936, p. 309.

25 GB, t. V, carta 1068: a Max Horkheimer, Skovsbostrand, 10 de agosto de 1936, p. 352.

26 André Malraux, “Sur l’héritage culturel”, en Louis Aragon y Paul Nizan (eds.), *Commune. Revue de l’Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires*, núm. 37, septiembre de 1936, pp. 3 y 4, las cursivas pertenecen al original; reed. en *Œuvres complètes*, vol. IV: *Écrits sur l’art 1, ed. de Jean-Yves Tadié*, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2004, pp. 1191-1199.

27 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*, trad. de Néliida Mendilaharzu de Machain, ed. de Werner Hecht, Berlín y Weimar, Aufbau, 1977, p. 11 [trad. esp.: *Diario de trabajo. 1. 1938-1941*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977].

traducción al inglés del texto en las revistas de la emigración alemana en Moscú, primero en la *Internationale Literatur/Deutsche Blätter* y luego en *Das Wort*, donde Willi Bredel, su director, lo rechazó por considerarlo demasiado extenso. En marzo de 1938, sin embargo, el mismo Bredel publicó un artículo de Willy Haas, titulado “Das Kinematographische Zeitalter” [La época del cinematógrafo], que abrevaba en el ensayo que Benjamin le había enviado dos años antes y cuya copia, pese a su reclamo, nunca le había sido devuelta.²⁸ Las gestiones de Benjamin para publicar una versión ampliada en la revista estadounidense *Science and Society. A Marxian Quarterly*, editada por Jay Leyda, curador de la sección cinematográfica del Museo de Arte Moderno de Nueva York, tampoco prosperaron.²⁹

La recepción del ensayo entre los miembros del Institut für Sozialforschung tuvo distintos matices. Horkheimer, director de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, justificó la supresión del prólogo que brindaba una orientación teórico-política al trabajo, la refundición de párrafos y el reemplazo de ciertas expresiones —“fascismo” por “doctrinas totalitarias”, “comunismo” por “fuerzas constructivas de la humanidad”, “guerra imperialista” por “guerra moderna”— invocando la necesidad de “preservar la revista como órgano científico” y evitar involucrarse “en las discusiones políticas de la prensa”.³⁰ Adorno inmediatamente se hizo eco de sus tesis en su ensayo “Sobre el jazz” (1936), aparecido en el siguiente número,³¹ pero no dejó de expresar sus reservas. Así, en una extensa carta fechada el 18 de marzo de 1936, cuestionó a Benjamin haber atribuido a la obra de arte autónoma un “carácter contrarrevolucionario” transfiriéndole “el concepto de *aura* mágica” y haber sobrealorado, en contrapartida, la función emancipadora del arte de masas.³²

28 *GB*, t. v, carta 1132: a Willi Bredel, París, 16 de marzo de 1937, p. 472. Willy Haas, “Das Kinematographische Zeitalter”, en *Das Wort*, núm. 3, marzo de 1938, pp. 93-103. Sobre este episodio, véase Massimo Baldi, “Nota al testo”, en Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, ed. de Fabrizio Desideri, trad. de Massimo Baldi, Roma, Donzelli, 2011, pp. LIII-LVI.

29 *GB*, t. v, carta 1048: a Bryher [Winifred Ellermann], París, ca. primera quincena de junio de 1936, p. 309 y carta 1155: a Jay Leyda, París, 17 de mayo de 1937, p. 530. Sobre el fracaso de esta publicación, véase Fabrizio Desideri, “Dottrina della percezione e crisi della democrazia”, en Marina Montanelli y Massimo Palma (eds.), *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Roma, Quodlibet, 2016, pp. 15-17, especialmente n. 4.

30 Véanse *GB*, t. v, carta 1026: a Max Horkheimer, 14 de marzo de 1936 y *GS*, t. I, parte III, pp. 987-1000, nota de los editores.

31 Theodor W. Adorno, “Über Jazz” (*Zeitschrift für Sozialforschung*, año 5, vol. 2, 1936), en *GS*, t. 17, pp. 74-108 [trad. esp.: “Sobre el jazz”, en *Obra completa*, trad. de Vicente Gómez, Jorge Navarro Pérez et al., 20 ts., Madrid, Akal, 2003-2010, t. 17: *Escritos musicales IV*].

32 Véase Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1995, carta 47: a Walter Benjamin, Londres, 18 de marzo de 1936, pp. 168-177, las cursivas pertenecen al original [trad. esp.: *Correspondencia (1928-1940)*, trad. de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, intr. de Jacobo Muñoz, Madrid, Trotta, 1998].

En lo que concierne a la afinidad con el surrealismo, los cuestionamientos que Adorno dirige a Benjamin en su correspondencia, como ha apuntado Karlheinz Barck, se podrían sintetizar en tres objeciones centradas en la teoría de la “imagen dialéctica”.³³ Las dos primeras se dirigen al *exposé* de 1935. Para Adorno, la asimilación de la imagen dialéctica a una imagen onírica, resabio de sus lecturas surrealistas, comportaría una seria dificultad epistemológica: “El carácter de fetiche de la mercancía no es un hecho de conciencia, sino dialéctico en el sentido de que produce conciencia”.³⁴ Complementariamente, la idea de una “conciencia colectiva” aproximaría de manera peligrosa el planteo de Benjamin a los arquetipos de Carl Gustav Jung y el inconsciente mítico de Ludwig Klages: en su intento por desencantar la imagen dialéctica, Benjamin la “psicologiza” y la hace sucumbir al “hechizo de la psicología burguesa”: “¿Pues quién es el sujeto del sueño? [...] Que en el colectivo que sueña no haya cabida para diferencia alguna entre clases es un signo claro y suficientemente alertador”.³⁵ En su tercera crítica, formulada a propósito de “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (1938), que Benjamin esperaba publicar en la *Zeitschrift für Sozialforschung*,³⁶ Adorno cuestiona que “el mismo procedimiento metodológico” aplicado en los estudios literarios sobre el surrealismo pueda ser “trasvasado”, sin la mediación de “teoría especulativa” del propio Benjamin, al proyecto de los pasajes, dejando que la imagen dialéctica solo sirva para ofrecer una “fisonomía” de los caracteres sociales en vez de ser una “categoría histórico-filosófica”: “En esta especie de materialismo antropológico, sin mediaciones, me sentiría tentado a decir, late un elemento profundamente romántico”.³⁷

En escritos posteriores, Adorno revalorizó la afinidad de Benjamin con el surrealismo. En el homenaje que le rindió en 1950, al conmemorarse el décimo aniversario de su muerte, sostuvo que la intención de Benjamin era “renunciar a toda interpretación manifiesta y hacer surgir los significados únicamente mediante el montaje” de los materiales: “La filosofía no solo debía recoger el surrealismo, sino ser también ella misma surrealista”.³⁸ Hacia 1955, en su prefacio a la edición *Calle de sentido único*, sugirió que la “forma filosófica” que Benjamin perseguía encontró en los sueños surrealistas el

33 Karlheinz Barck, “Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”, en Burkhardt Lindner (ed.), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, con la colaboración de Thomas Küpper y Timo Skrandies, Stuttgart y Weimar, J. B. Metzler, 2006, pp. 395-396.

34 Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Briefwechsel*, *op. cit.*, carta 39: Fráncfort, 12 de julio de 1935, p. 139.

35 *Ibid.*, Fráncfort, 2-4 y 5 de agosto de 1935, p. 141.

36 El texto se correspondía, fundamentalmente, con la segunda sección de su proyectado libro sobre Baudelaire. Véase el esquema preliminar en *GB*, t. VI, carta 1229: a Max Horkheimer, París, 16 de abril de 1938, pp. 65-66.

37 *Ibid.*, carta 110: Nueva York, 10 de noviembre de 1938, pp. 367 y 368.

38 Theodor W. Adorno, “Charakteristik Walter Benjamins”, en *GS*, t. 10, parte 1: *Kulturkritik und Gesellschaft, Prismen* [1955], p. 250 [trad. esp.: “Caracterización de Walter Benjamin”, en *Obra completa, op. cit.*, t. 10: *Crítica de la cultura y sociedad* 1].

nivel donde “espíritu, imagen y lenguaje” se unían.³⁹ Finalmente, en “Retrospectiva sobre el surrealismo” (1956), haciéndose eco de las observaciones de Benjamin, Adorno argumentó que el surrealismo “está emparentado con la fotografía porque es un despertar petrificado”, cuyas imágenes oníricas no son “imágenes invariantes y sin historia del sujeto inconsciente”, sino “imágenes históricas en las que lo más interno del sujeto toma conciencia de sí como de una exterioridad, como la imitación de algo histórico-social”.⁴⁰ El surrealismo, agrega Adorno, se habría dedicado a coleccionar todo aquello que el funcionalismo cubre de tabúes, dando testimonio con sus distorsiones de lo que “lo prohibido ha hecho con lo deseado”: “Con ellas salva lo anticuado, un álbum de idiosincrasias en las que se desvanece la promesa de felicidad que los hombres encuentran negada en su mundo tecnificado”.⁴¹

En la historia de la recepción de la estética de Benjamin, Herbert Marcuse ocupa sin duda un lugar central. Atento lector de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, cuyos desarrollos aplicó a la crítica ideológica del arte autónomo que expuso en “Acerca del carácter afirmativo de la cultura” (1937),⁴² fue el único miembro del Institut für Sozialforschung que mostró un interés por el movimiento surrealista comparable al de Benjamin. Así, en *Eros y civilización* (1955), sostuvo que los surrealistas “reconocieron las implicaciones revolucionarias de los descubrimientos” de Sigmund Freud, pero “fueron más allá del psicoanálisis al exigir que el sueño se convirtiera en realidad sin comprometer su contenido”: el arte se alió de este modo a la revolución, y la lealtad absoluta al “estricto valor de verdad de la imaginación abarcó la realidad de una manera más completa”.⁴³ En *El hombre unidimensional* (1964), los escritos de los surrealistas, junto con los de Arthur Rimbaud y el dadaísmo, son presentados como modelo de “las verdaderas obras literarias de vanguardia”, que “comunican la

39 Theodor W. Adorno, “Benjamins Einbahnstraße”, en *GS*, t. 11: *Noten zur Literatur III* [1965], p. 681 [trad. esp.: “Dirección única, de Benjamin”, en *Obra completa, op. cit.*, t. 11: *Notas sobre literatura*].

40 Theodor W. Adorno, “Rückblickend auf den Surrealismus”, en *GS*, t. 11, p. 105 [trad. esp.: “Retrospectiva sobre el surrealismo”, en *Obra completa, op. cit.*, t. 11: *Notas sobre literatura*].

41 *Ibid.*

42 Herbert Marcuse, “Über die affirmativen Charakter der Kultur” (*Zeitschrift für Sozialforschung*, año 6, vol. 1, París, 1937), en *Kultur und Gesellschaft I*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1965, pp. 56-101 [trad. esp.: *Cultura y sociedad*, trad. de Ernesto Garzón Valdés, Buenos Aires, Sur, 1967]. Al respecto, véase Jürgen Habermas, “Walter Benjamin. Bewußtmachende oder rettende Kritik: Die Aktualität Walter Benjamins”, en Siegfried Unseld (ed.), *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80- Geburtstags von Walter Benjamin*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1972, p. 179 [trad. esp.: “Walter Benjamin. Crítica concienciadora o crítica salvadora”, en *Perfiles filosófico-políticos*, trad. de Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 1975].

43 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, intr. de Douglas Kellner, Nueva York, Routledge, 1998, p. 149 [trad. esp.: *Eros y civilización*, trad. de Juan García Ponce, México, Joaquín Mortiz, 1965].

ruptura de la comunicación”, rechazando el “sistema mismo del discurso que, a través de la historia de la cultura, ha unido el lenguaje artístico y el lenguaje ordinario”.⁴⁴

En 1969, luego de dos visitas sucesivas a Europa en medio de la efervescencia de la protesta estudiantil, Marcuse publicó *Un ensayo sobre la liberación*. Allí se refirió, en términos benjaminianos, al surgimiento de una “nueva sensibilidad” y de “un concepto utópico de socialismo” que llamaba a pasar “de Marx a Fourier y del realismo al surrealismo” y a modificar “el *topos* histórico de la estética” a través de “la transformación de la *Lebenswelt*, de la sociedad en obra de arte”.⁴⁵ Este utopismo era “la gran ‘*idée neuve*’, real y trascendente [del Mayo francés], la primera rebelión poderosa contra el conjunto de la sociedad existente en favor de la total transvaloración de los valores, en favor de formas de vida cualitativamente diferentes”, afirmaba Marcuse: los grafitis en las paredes de París —“La imaginación toma el poder”, “El arte ha muerto, liberemos nuestra vida cotidiana”, “Mis deseos son la realidad”— evidenciaban la herencia del surrealismo.⁴⁶ Sin embargo, en *Contrarrevolución y revuelta* (1973), Marcuse alertó sobre el peligro de que la “revolución cultural” pretendiera destruir la esfera estética como forma sublimada, separada del proceso de producción material: “La alienación artística hace a la obra de arte, al universo del arte, esencialmente irreal: crea un mundo que no existe, un mundo de *Schein*, apariencia, ilusión. Pero en esta transfiguración, y solo en ella, aparece la verdad subversiva del arte”.⁴⁷

Marcuse amplía estas consideraciones sobre el poder liberador del arte en sus “Letters to Chicago Surrealists”, escritas entre 1972 y 1973, luego de un encuentro con Franklin Rosemont, líder y editor de la revista *Arsenal*, y de su participación en la Segunda Conferencia Internacional *Telos*, celebrada en Buffalo, Nueva York, en noviembre de 1971.⁴⁸ En la primera de estas cartas, Marcuse sostiene que lo específico del surrealismo “es (o fue) el intento político expreso —comunicado en una forma antiestética sistemáticamente extraña (la prosa y la poesía surrealista, la pintura, etc.)”.⁴⁹ De esta manera, el surrealismo se puso a trabajar *au service de la Révolution*,

44 Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, intr. de Douglas Kellner, Nueva York, Routledge, 2002, p. 71 [trad. esp.: *El hombre unidimensional*, trad. de Juan García Ponce, Barcelona, Planeta, 1993].

45 Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*, Boston, Beacon Press, 1969, pp. 22 y 45 [trad. esp.: *Un ensayo sobre la liberación*, trad. de Juan García Ponce, México, Joaquín Mortiz, 1969].

46 *Ibid.*, p. 22.

47 Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, Boston, Beacon Press, 1972, p. 98 [trad. esp.: *Contrarrevolución y revuelta*, trad. de Antonio González de León, México, Joaquín Mortiz, 1973].

48 Herbert Marcuse, “Letters to Chicago Surrealists”, precedidas de Franklin Rosemont, “Herbert Marcuse and the Surrealist Revolution”, en *Arsenal. Surrealist Subversion*, núm. 4, 1989, pp. 31-48.

49 *Ibid.*, 12 de octubre de 1972, p. 40, col. 1.

pero su proyecto fracasó al enfrentarse, a mediados de la década de 1930, “con la insoluble contradicción entre arte y pueblo, arte y revolución” que le planteaba el comunismo.⁵⁰ En la órbita capitalista, con el desarrollo de la sociedad de consumo y el creciente carácter tecnológico del proceso de producción, que no pueden considerarse simplemente como fenómenos de superestructura, “la politización del arte, esto es, su proletarización o popularización”, solo se tornó alcanzable al precio de sacrificar “las cualidades radicalmente inconformistas del arte” y “el compromiso con la verdad interna del arte [...] que reclama para sí formas de representación y comunicación autónomas”.⁵¹ El surrealismo rechazó esta alternativa y sus producciones se volvieron, contra sus propias intenciones, “obras maestras de la literatura”, y el impulso originario del movimiento, “expresado en la forma estética, entró en conflicto con la praxis revolucionaria”.⁵²

En la segunda carta, citando el manifiesto “Por un arte revolucionario independiente” (1938), redactado por Breton y León Trotski,⁵³ Marcuse subraya el modo dialéctico en que el movimiento asumió en su interior la contradicción entre “arte revolucionario y arte independiente” o autónomo: “Surrealismo y praxis revolucionaria = la unidad de los opuestos”.⁵⁴ Contra la asimilación del surrealismo a un “materialismo no dialéctico”, como Adorno le reprochó a Benjamin en su carta acerca de “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, Marcuse observa que la insistencia del surrealismo “en la *liberté totale de l'esprit*, en el poder cognitivo de la imaginación” tiene la virtud de corregir “la esquematización vulgar de la relación entre existencia social y conciencia (ideología)” y evitar así “uno de los escollos de la estética marxista: la orientación sobreimpuesta del arte a una (inexistente) *Weltanschauung* proletaria”.⁵⁵ El hecho de que el surrealismo, por el contrario, sitúe sus aspiraciones “más allá y en contra” de todo lo establecido, reclamando “libertad para la teoría, la imaginación, la posibilidad de un universo cualitativamente diferente de necesidades”, da cuenta de una conciencia revolucionaria radical. En él “la libertad se vuelve el prerrequisito para el desarrollo de una conciencia revolucionaria en toda su extensión”, escribe Marcuse: “Esta es la función política de *l'autonomie absolue de l'esprit*, del elogio de Aragon de la *idea* trascendente de libertad. [...] Sin este elemento de idealismo, sin este reconocimiento de la autonomía de la imaginación [...] que da sustento a las metas de la revolución, el surrealismo es políticamente irrelevante”.⁵⁶

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*, p. 41, col. 1.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*, 6 de marzo de 1973, p. 44, col. 1.

54 *Ibid.*, p. 45, col. 1.

55 *Ibid.* Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Briefwechsel*, *op. cit.*, carta 110: a Walter Benjamin, Nueva York, 10 de noviembre 1938, p. 368.

56 Herbert Marcuse, “Letters to Chicago Surrealists”, *op. cit.*, p. 45, col. 2, las cursivas pertenecen al original.

En *La dimensión estética* (1978), su último libro, Marcuse cita a Benjamin en dos momentos decisivos de su crítica de “la concepción básica de la estética marxista”, que trata “el arte como ideología”, pone el énfasis en su “carácter de clase” y sostiene que el realismo es la “forma artística” más auténtica, verdadera y progresiva para expresar los intereses del proletariado.⁵⁷ Argumentando que “las cualidades radicales del arte, es decir, su acusación de la realidad establecida y su invocación a la bella imagen de la liberación, se fundan precisamente en las dimensiones donde el arte *trasciende* su determinación social” y se emancipa del universo dado “a la vez que preserva su insoportable presencia”, Marcuse recuerda que Benjamin valoró en la “literatura esotérica” de los surrealistas su “extrañamiento de la praxis”, su “celebración de lo asocial, de lo anómico”, la “secreta protesta”, que reside en “el ingreso de las primitivas fuerzas erótico-destructivas que hacen explotar el universo de la comunicación y el comportamiento normales”, en fin, “la rebelión subterránea contra el orden social” que es “una de las formas históricas de la crítica de la trascendencia estética”.⁵⁸ Por último, refiriéndose a “El autor como productor” (1935), Marcuse reconoce a Benjamin el mérito de haber formulado, contra la vulgata de la estética marxista, la interrelación entre “cualidad estética” y “tendencia política”, pero le cuestiona que la haya interpretado como “inmediata”, armonizando en su concepto de “corrección” la tensión entre forma literaria y contenido político: “La perfecta forma literaria trasciende la tendencia política correcta; la unidad de tendencia y cualidad es antagónica”.⁵⁹

Algunas de las principales ideas de Benjamin en “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” también estuvieron presentes en los debates intelectuales alemanes de mediados de la década de 1960. Por ejemplo, en el coloquio del grupo de investigación Poética y Hermenéutica, celebrado en Colonia en 1966, Jacob Taubes hizo suya la tesis de que el surrealismo llevó a cabo “una superación creativa de la iluminación religiosa en beneficio de *una iluminación profana, una inspiración materialista antropológica*”, y subrayó en ella dos grandes cuestiones: la “revalorización de la fantasía” poética frente al orden natural y la repetición del “acosmismo gnóstico” en la provocación de la lírica moderna.⁶⁰ La “alegoría surrealista” daría testimonio de la fractura entre “fantasía subjetiva” y “mundo objetivo”, que se encuentra ya en

57 Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston, Beacon Press, 1978, pp. 1-2 [trad. esp.: *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, trad. y ed. de José-Francisco Yvars, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007].

58 *Ibid.*, pp. 6 y 20, las cursivas pertenecen al original.

59 *Ibid.*, p. 53.

60 Jacob Taubes, “Noten zum Surrealismus”, en *Vom Kult zur Kultur. Bausteine zu einer Kritik der historischen Vernunft. Gesammelte Aufsätze zur Religions- und Geistesgeschichte*, ed. de Aleida Assmann, Jan Assmann, Wolf-Daniel Hartwich y Winfried Menninghaus, Múnich, Wilhelm Fink, 1996, pp. 139, 141-142, las cursivas pertenecen al original [trad. esp.: *Del culto a la cultura. Elementos para una crítica de la razón histórica*, trad. de Silvia Villegas, Buenos Aires, Katz, 2008].

el simbolismo romántico y en el esoterismo de Baudelaire, al mismo tiempo que expresa “la falta de mundo propia de una experiencia nihilista que en un principio se asocia a los postulados de un comunismo revolucionario, pero que en el curso de la domesticación de los impulsos revolucionarios se separa del programa de una revolución mundial”.⁶¹

A diferencia de la protesta gnóstica, agrega Taubes, la revuelta surrealista no se dirige contra el cosmos *stricto sensu*, sino contra el *fatum* de las ciencias naturales y de la técnica, percibido “como un sistema de dominación y de opresión” que ya no es “la garantía de un Dios más allá del mundo”.⁶² La frase de Aragon en *Tratado de estilo* (1928), según la cual la poesía es el único significado de la locución “Más allá”, expresa cabalmente el “materialismo antropológico” de los surrealistas, en el que se cumple el borramiento del dualismo platónico-cristiano operado en la poesía moderna: “La poesía misma es el más allá [...] La palabra no manifiesta la trascendencia; ella es, en sí misma, la trascendencia”.⁶³ No por otro motivo, la teoría y la práctica surrealistas exigen una “interpretación histórico-filosófica” que sobrepasa una consideración “inmanente a la estética” y rechaza al mismo tiempo toda reducción a la política.⁶⁴ El mismo argumento es esgrimido por Taubes, en 1967, para defender ciertas manifestaciones de la “contracultura” juvenil alemana, como el *Pudding-Attentat* contra el vicepresidente de Estados Unidos y el llamado a prender fuego las grandes tiendas comerciales que llevó a los integrantes de la agrupación Comuna 1 ante los tribunales: “La destrucción del mundo burgués como programa del surrealismo tanto como de *Kommune 1* es algo absoluto, que está fuera de la historia y la política, esto es, una acción poética”.⁶⁵

Por los mismos días, cuando los *happenings* y las proclamas de Comuna 1 aún no habían mutado dramáticamente en la “acción directa” impulsada, entre otros grupos revolucionarios, por la Fracción del Ejército Rojo, Karl Heinz Bohrer debutó como colaborador de la revista *Merkur* con un artículo, “Die Missverständene Rebellion” [La rebelión malentendida] (1968), en el que apelaba a argumentos similares a los de Taubes para solidarizarse con el movimiento estudiantil, acusado por la prensa liberal de encarnar un fas-

61 *Ibid.*, p. 138.

62 *Ibid.*, p. 140.

63 *Ibid.*, pp. 136 y 140. Louis Aragon, *Traité du style*, París, Gallimard, col. L'Imaginaire, 1983, p. 208 [trad. esp.: *Tratado de estilo*, trad. e intr. de Loreto Casado, Madrid, Árdora, 1994]. Ferdinand Alquié, que ofrece una interpretación humanista del surrealismo, llega a una conclusión similar: “Lejos de ver en la poesía el signo del más allá, Aragon reduce el más allá a la poesía” (Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, París, Flammarion, 1977, p. 29 [trad. esp.: *Filosofía del surrealismo*, trad. de Benito Gómez, Barcelona, Barral, 1974]).

64 Jacob Taubes, “Noten zum Surrealismus”, *op. cit.*, p. 135.

65 Jacob Taubes, “Surrealistische Provokation. Ein Gutachten zur Anklageschrift im Prozeß Langhans-Teufel über die Flugblätter der ‘Kommune 1’”, en *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, núm. 2, 1967, pp. 1078-1079.

cismo de izquierda y un anarquismo de cuño romántico.⁶⁶ Al año siguiente, ante la radicalización de la protesta, Bohrer publicó un segundo escrito, “Surrealismus und Terror” [Surrealismo y terror] (1969), en el que sostuvo que la revolución cultural que alentaba la Nueva Izquierda, con su “epidemia de sueño y embriaguez”, su “sentimiento antieuropeo (y antiestadounidense)”, su solidaridad con la Revolución cultural china y el pueblo palestino, su cuestionamiento del sistema universitario y su actitud “antiartística y antiliteraria”, representaba “el surgimiento repentino e inventivo de un *materialismo estético*”.⁶⁷

Esta “*estética de una nueva ‘Revolución’*”, subrayaba Bohrer, no se inspiraba en Adorno y la teoría crítica, sino en la “politización del surrealismo”, que para Benjamin implicaba: “*Ganar las fuerzas de la embriaguez para la revolución— con otras palabras: una política poética*”.⁶⁸ Así, al transformar en una afirmación lo que Benjamin formulaba como un interrogante, Bohrer sostenía que, del mismo modo que los surrealistas habían intentado franquear el hiato entre arte y realidad mediante la praxis escandalosa de “vivir poéticamente”,⁶⁹ los grupos más radicalizados procuraban transformar la imaginación en una herramienta de creación política. Sin embargo, esta tentativa de “convertir la fantasía y sus acciones metafóricas, simbólicas y directas en técnicas del terror”, en una Alemania que dolorosamente se repenía de la herencia del nazismo, era en realidad el síntoma de una “neurótica y gesticulante *estetización de la política*”, que aspiraba a sustraerse “de la desesperanza mundana con un argumento extramundano” que paradójicamente se consumía dentro del mundo: “un quiliasma enmascarado”.⁷⁰ Frente a los embates de este mesianismo estético, la distancia entre fantasía y realidad debía mantenerse a toda costa, concluía Bohrer: “Este no solo es un postulado pragmático-político, porque las consecuencias del surrealismo conducirían a la locura, el crimen y la dictadura más monstruosa. Es también una necesidad intelectual”.⁷¹

66 Karl Heinz Bohrer, “Die Missverstandene Rebellion”, en *Merkur*, núm. 22, 1968, pp. 33-44. Para un comentario crítico del papel de Bohrer como editor de *Merkur* y su influencia en los círculos intelectuales de la izquierda alemana, véase Perry Anderson, *The New Old World*, Londres, Verso, 2011, pp. 266-272 [trad. esp.: *El Nuevo Viejo Mundo*, trad. de Jaime Blasco Castiñeira, Madrid, Akal, 2012].

67 Karl Heinz Bohrer, “Surrealismus und Terror, oder die Aporien des *Juste-milieu*”, en *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, Múnich, Carl Hanser, 1970, pp. 31-61 y 925, las cursivas pertenecen al original.

68 *Ibid.*, p. 928 y *GS*, t. II, parte 1, p. 308, las cursivas pertenecen al original. Para una mirada retrospectiva, véase Karl Heinz Bohrer, “1968: Die Phantasie an die Macht? Studentenbewegung —Walter Benjamin— Surrealismus”, en Ingrid Gilcher-Holtey (ed.), *1968 – Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2008, pp. 385-402.

69 Karl Heinz Bohrer, “Surrealismus und Terror...”, *op. cit.*, p. 928.

70 *Ibid.*, p. 938, las cursivas pertenecen al original.

71 *Ibid.*, p. 936.

Quien primero incorporó, con una intención sistemática, los trabajos de Benjamin sobre el surrealismo al campo de los estudios literarios fue Peter Bürger.⁷² En *Der französische Surrealismus* [El surrealismo francés] (1971), libro escrito bajo el impacto de los acontecimientos de 1968 —“La sola vez que la chispa de surrealismo pareció encenderse en Alemania”—, Bürger tomó las observaciones de Benjamin como orientación metodológica fundamental por considerar que había sido “el único autor alemán de nivel” que en su momento “prestó atención al surrealismo e hizo suya su causa”.⁷³ La relación entre dadaísmo y surrealismo, la escritura automática y la significación de los sueños, la “mitología moderna”, la articulación entre teoría y praxis, la asimilación del psicoanálisis y el marxismo, el amor y la ética surrealistas fueron algunos de los temas que Bürger abordó en la serie de ensayos recogidos en esta obra. Unos años después, en *Teoría de la vanguardia* (1974), considerando a Benjamin como precursor de lo que denominó una “ciencia materialista de la literatura” o “hermenéutica crítica”, Bürger reexaminó tanto su teoría de la desintegración del aura de la obra de arte como sus nociones de montaje y alegoría.⁷⁴ Interviniendo críticamente sobre lo que en la Alemania de posguerra se había entendido por surrealismo, Bürger no pudo asociar, sin embargo, los trabajos de Benjamin sobre estos temas con los desarrollos del *Libro de los pasajes*, cuyo manuscrito aún permanecía inédito.

En 1983, con la publicación largamente esperada de aquella obra, un significativo cambio de orientación tuvo lugar en la interpretación de las relaciones de Benjamin con el surrealismo. La problemática del arte de vanguardia, foco de las reflexiones de Bürger, cedió lugar a la del sueño histórico, destacado por Rolf Tiedemann en el estudio preliminar de su edición de los “Apuntes y materiales”, aunque para sostener que el interés de Benjamin por “los procedimientos surrealistas”, por “la injerencia del pasado en lo onírico”, no había sido “un fin en sí mismo, sino una actitud metodológica, una especie de experimento” que duró entre 1925 y 1929.⁷⁵ En esta nueva

72 Para una bibliografía crítica de Benjamin, véanse Klaus-Gunther Wesseling (ed.), *Walter Benjamin, eine Bibliographie*, Nordhausen, Bautz, 2003; Burkhardt Lindner, “Werkbiographie und Kommentierte Bibliographie (bis 1970); Benjamin-Bibliographie (1971-1978)”, en *Text + Kritik*, núm. 31-32: *Walter Benjamin*, Múnich, 1979, pp. 103-120; Momme Brodersen, *Walter Benjamin. Bibliografía crítica general (1913-1983)*, Palermo, Università de Palermo-Centro Internazionale Studi di Estetica, 1984, y Sarah Steffen y Nadine Werner, “Bibliographien”: “Quellen und Hilfsmittel der Benjamin-Forschung”, en Burkhardt Lindner (ed.), *Benjamin Handbuch*, op. cit., pp. 3-16.

73 Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*, ed. ampl., Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1996, p. 9.

74 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1980, pp. 8-19, 35-48, 92-97 y 98-116, respectivamente [trad. esp.: *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, pról. de Helio Piñón, Barcelona, Península, 1997].

75 Rolf Tiedemann, “Einleitung des Herausgebers”, en *GS*, t. v, parte 1, pp. 19-20 [trad. esp.: “Introducción del editor”, en *Libro de los pasajes*, op. cit.].

perspectiva de análisis, que a la vez que le reconocía al surrealismo un papel en el origen del *Libro de los pasajes* le fijaba límites temporales precisos, se inscribieron con distintos matices las investigaciones pioneras de Barck sobre la lectura de Benjamin de *El campesino de París*⁷⁶ y algunas de las más destacadas ponencias del coloquio internacional “Walter Benjamin y París”, organizado por Heinz Wisman en junio de 1983.

En este importante encuentro, Burkhardt Lindner vinculó el *Libro de los pasajes* con *Infancia en Berlín hacia 1900* (1928-1938), los dos libros sobre los que Benjamin continuó trabajando en los años de exilio, y coincidió parcialmente con Tiedemann al considerar que, aunque la “teoría del sueño” de Benjamin tenía una evidente inspiración surrealista, solo formaba parte de una primera fase del proyecto, que a lo sumo llegaba hasta la elaboración de “París, capital del siglo XIX” en 1935.⁷⁷ Jacques Leenhardt, por su parte, afirmó que la actitud de Benjamin hacia el surrealismo fue siempre “ambivalente”, incluso en su ensayo de 1929, donde no habría dejado de advertir que Breton y los suyos “debían hacer un esfuerzo más para ser verdaderamente revolucionarios”.⁷⁸ En respaldo de sus argumentos, tanto Lindner como Leenhardt señalaban que recordaban que, de una nota de “Pasajes de París I”, retomada casi sin modificaciones en el convoluto N del *Libro de los pasajes*, Benjamin determinaba negativamente su proyecto frente a *El campesino de París*, explicando que, a diferencia de Aragon, su intención no era elaborar una “mitología moderna”, sino disolver esta mitología en “el espacio de la historia”.⁷⁹

Otras cuatro ponencias del coloquio abordaron expresamente esta misma problemática. Gianni Carchia sostuvo que el *Libro de los pasajes* llevaba a cabo una “*metacrítica del surrealismo*”, en virtud de la cual “la filosofía de la ebriedad, del shock urbano, debía a su vez ser sometida a una saludable sacudida: aquella que constituye la ‘ultraebriedad’ de la razón” y que opone a la “filosofía surrealista del sueño” una doctrina del “despertar” con numerosas variaciones.⁸⁰ Barbara Kleiner comparó la recepción de la obra de

76 Karlheinz Barck, “Lecture de livres surréalistes par Walter Benjamin (Le surréalisme: lieu d’un dialogue franco-allemand et/ou apports français aux théories de Walter Benjamin)”, en *Mélusine*, núm. 4: *Le livre surréaliste. Actes du colloque en Sorbonne (juin 1981)*, organizado por Henri Béhar, Universidad París III-Sorbonne, Centre de recherches sur le Surréalisme, Lausana, L’Age d’Homme, 1983, pp. 277-288.

77 Burkhardt Lindner, “Le *Passagen-Werk*. Enfance berlinoise et l’archéologie du passé le plus récent”, trad. del alemán de Annie Courbon, en Heinz Wisman (ed.), *Walter Benjamin et Paris. Colloque International 27-29 juin 1983*, París, Cerf, col. Passages, 1986, p. 30.

78 Jacques Leenhardt, “Le passage comme forme d’expérience: Benjamin face à Aragon”, en Heinz Wisman (ed.), *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 163.

79 GS, t. v, parte 2 <N: 17>, p. 1014 y t. v, parte 1 [N 1, 9], pp. 571-572 [trad. esp.: “Pasajes de París I”, “El coleccionista” y “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, en *Libro de los pasajes, op. cit.*].

80 Gianni Carchia, “La métacritique du surréalisme dans le ‘*Passagen-Werk*’”, en Heinz Wisman (ed.), *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 174, las cursivas pertenecen al original.

Sigmund Freud en Benjamin y Breton con el fin de mostrar que la aplicación del “método psicoanalítico” al sueño histórico fijaba en el despertar “el telos de su interpretación”.⁸¹ Rita Bischof y Elisabeth Lenk ofrecieron un análisis de la interrelación entre el concepto de “sueño” y el de “experiencia histórica” en la obra de Benjamin desde su lectura de *Una ola de sueños* (1924) de Aragon hasta la redacción de “París, capital del siglo XIX”, y sugirieron que su relación con el surrealismo, como se desprende del testimonio de Klossowski, no fue “unilateral”, ya que Benjamin influyó a su vez sobre los surrealistas llamando “la atención sobre Fourier en el grupo de Bataille e, indirectamente, en el de Breton”.⁸²

Finalmente, Richard Wolin argumentó que la publicación del *Libro de los pasajes* permitía constatar que “los surrealistas habían descubierto lo que se podría denominar una concepción exotérica, secularizada de la experiencia, que satisfacía la aspiración de Benjamin a la trascendencia sin menoscabar el dominio immanente de la experiencia de este mundo”.⁸³ Este descubrimiento de “una técnica de transformación de lo profano en sublime” habría sido fundamental para las intenciones programáticas de Benjamin: la conceptualización de la “iluminación profana”, en su ensayo de 1929, como un “rebasamiento creativo de la iluminación religiosa” comportó “una autocrítica explícita de sus propias incursiones teológicas anteriores”.⁸⁴ En otras palabras, el surrealismo habría venido a cubrir “una distancia”, a tender un puente “entre los primeros estudios de crítica literaria abiertamente metafísicos y teológicos y el interés ulterior de Benjamin por los principios materialistas de investigación”, dando respuesta a “la búsqueda de un concepto de experiencia superior, nouménico”, que inspiró su crítica de Kant en “Sobre el programa de la filosofía futura” (1918); su discrepancia con el movimiento residiría en el hecho de que, en Benjamin, “la redención es concebida principalmente como un fenómeno secular, colectivo y sociohistórico, y no como el asunto de una pequeña camarilla elitista de letrados, con inclinación por la metafísica”.⁸⁵

81 Barbara Kleiner, “L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le *Passagen-Werk* de Benjamin”, en Heinz Wismann (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., p. 514.

82 Rita Bischof y Elisabeth Lenk, “L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les *Passages* de Benjamin”, trad. del alemán de Pierre Andler, en Heinz Wismann (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., p. 180. Lenk amplió sus consideraciones sobre “las huellas de la experiencia surrealista” en Benjamin durante la ponencia presentada en el Congreso Internacional Walter Benjamin de 1992: Elisabeth Lenk, “Das ewig wache Kollektivum und der träumende Seher. Spuren surrealistischer Erfahrung bei Walter Benjamin”, en Klaus Garber y Ludger Rehm (eds.), *Global Benjamin*, 3 ts., Múnich, Wilhelm Fink, 1999, t. 1, pp. 347-355.

83 Richard Wolin, “Expérience et matérialisme dans le *Passagen-Werk* de Benjamin”, trad. del inglés de Marcelline Brun, en Heinz Wismann (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., p. 674.

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*, p. 675.

Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin - Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen [El surrealismo como conocimiento. Walter Benjamin, la calle de sentido único de Weimar y los pasajes parisinos] (1988) fue el primer libro enteramente dedicado a examinar el tema que nos ocupa. Frente a la distancia histórica respecto de los movimientos de vanguardia que establecían obras como *La condición postmoderna* (1979) de Jean-François Lyotard y *El discurso filosófico de la modernidad* (1985) de Jürgen Habermas, Fürnkäs buscó poner de relieve el valor que la “mitología surrealista de la gran ciudad” tuvo para la construcción teórica con la que Benjamin se abocó, en el *Libro de los pasajes*, al análisis del “moderno mundo de los objetos de la técnica” y de “la vida cultural colectiva como instancia de una interpretación de los sueños” orientada al despertar de la conciencia histórica.⁸⁶ Al libro de Fürnkäs siguió *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution* (1993), un amplio estudio literario y cultural en el que Margaret Cohen analizó las relaciones entre la fusión de psicoanálisis y marxismo que tienen lugar en Breton y en el materialismo antropológico de Benjamin, tan problemático para los miembros de la Escuela de Frankfurt como para Brecht, al que definió como “marxismo gótico” y concibió en el sentido de un giro postilustrado.⁸⁷

Algunos años más tarde, retomando los trabajos de Fürnkäs y Cohen, a los que se agregaba el penetrante estudio de John McCole en *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition* (1993),⁸⁸ vio la luz nuestro libro *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo* (1998), donde tradujimos por primera vez al castellano esta pequeña glosa de Benjamin sobre algunas producciones tempranas del movimiento surrealista.⁸⁹ Michael Löwy dedicó un capítulo de *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo* (2000) a comentar la lectura que Benjamin hizo de la tesis sobre la “organización del pesimismo” defendida por Naville, una cuestión sobre la que regresó más adelante en un artículo en español.⁹⁰ Por su parte, Barck llevó a cabo, en 2006, una revisión crítica de “El surrealismo. La última instantánea

86 Josef Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1988, p. 3.

87 Margaret Cohen, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 1-15 y 17-55.

88 John McCole, “Benjamin and Surrealism. Awakening”, en *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, pp. 206-252.

89 Ricardo Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

90 Michael Löwy, *L'Étoile du matin. Surréalisme et marxisme*, París, Syllepse, Utopie Critique, 2000 (ed. ampl. en inglés: *Mournig Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*, intr. de Donald LaCoss, Austin, University of Texas Press, 2009, pp. 43-64) [trad. esp.: *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*, trad. de Benito Conchi, Eugenio Castro y Silvia Guiard, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2007] y “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, en *Acta poética*, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 28, núm. 1-2, 2007, pp. 73-92.

de la inteligencia europea” y Thomas Küpper editó, en 2012, un número monográfico de *Die neue Rundschau* sobre “Onirokitsch”, con trabajos de Winfried Menninghaus, Anja Nowak y Nadine Werner, Burkhardt Lindner e Irving Wohlfarth.⁹¹ En paralelo, además de los estudios que nosotros mismos hemos dedicado al tema,⁹² diversos autores han reflexionado acerca del interés de Benjamin por *El campesino de París*, el “Manifiesto del surrealismo” (1924) de Breton y otros escritos programáticos del movimiento, su concepción de la experiencia, su interpretación heterodoxa del marxismo y su filosofía de la historia.⁹³ Finalmente, no quisiéramos dejar de mencionar que Jean-Michel Palmier, fallecido en 1998, tenía previsto consagrar al tema dos capítulos de la quinta parte de *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu* [Walter Benjamin. El traperero, el Ángel y el Jorobadito] (2006), pero no llegó a escribirlos: “La construcción compleja e inacabada de una féerie dialéctica” y “Los pasajes parisinos: mito y realidad”.⁹⁴

El presente libro se ocupa del largo proceso de sedimentación de la “teoría materialista del arte” de Benjamin a la luz de su confrontación con las diversas manifestaciones del surrealismo como movimiento que rebasa las fronteras de un grupo artístico y literario de vanguardia y ejerce una vasta influencia en la escena cultural francesa de entreguerras. En esta teoría, el aura es un concepto dialéctico que refiere a una forma de experiencia [*Erfahrung*] en declinación, cuya dimensión antropológica originaria se busca recuperar, en

91 *Die neue Rundschau*, año 123, vol. 4: *Traumkitsch*, ed. de Thomas Küpper, Fráncfort del Meno, 2012.

92 Remitimos, entre nuestros trabajos más recientes, sobre todo a tres de ellos, cuyo contenido es recuperado en este libro: “Benjamin, Desnos et la place d’Atget dans l’histoire de la photographie”, “The Organization of Pessimism: Profane Illumination and Anthropological Materialism in Walter Benjamin” y “Revolutionary Laughter: The Aesthetic-Political Meaning of Benjamin’s Chaplin”, en *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell’Estetico*, vol. 9, núm. 1, 2016, pp. 135-151, vol. 10, núm. 1, 2017, pp. 139-160 y vol. 12, núm. 2, 2019, pp. 135-150.

93 Entre los estudios más próximos al abordaje que aquí ensayamos, véanse: Christine Dupouy, “Passages – Aragon/Benjamin”, en *Pleine Marge*, núm. 14, diciembre de 1991, pp. 41-57; Rudi Laermans, “*Rondom de Passage de l’Opéra*. Over Benjamin, het surrealisme en Aragons *Le Paysan de Paris*” y Dirk Lauwaert, “Het beeld dat alles prijsgeeft (omdat het niets heeft gezien)”, en *Benjamin Journaal*, núm. 3, Groninga, 1995, pp. 55-74 y 91-102; Jean-Marie Valentin, “Walter Benjamin: critique littéraire et moment historique. À propos du surréalisme”, en *Études Germaniques*, vol. 51, núm. 1, 1996, pp. 159-174; Anne Roche, “Le Paysan de Berlin: *Le Paysan de Paris* lu par Walter Benjamin”, en *Recherches Croisées Aragon/Elsa Triolet*, núm. 8, 2002, pp. 177-186; Sarah Al-Bashtali, *Über Walter Benjamin: Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, Múnich, Grin, 2011; Linda Maeding, “Zwischen Traum und Erwachen: Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption”, en *Revista de Filología Alemana*, vol. 20, Universidad Complutense de Madrid, 2012, pp. 1-28.

94 Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, ed. establecida, anotada y presentada por Florent Perrier, pról. de Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, col. Esthétique, 2006, pp. 736-737.

el marco de una política del arte, a través de la apropiación revolucionaria de los mismos procedimientos técnicos que la han puesto en crisis. Para el estudio de las relaciones de la estética de Benjamin con el surrealismo, analizaremos una amplia serie de fuentes textuales e iconográficas, que comprende desde libros de poesía, publicaciones periódicas, folletos y volantes hasta afiches, *collages*, fotografías y películas. Así, tomando como punto de partida las observaciones de Benjamin sobre la génesis y el desarrollo del movimiento surrealista, los dos capítulos iniciales se ocupan del “suprarrealismo” de Guillaume Apollinaire, el inmoralismo estetizante de André Gide, la adhesión al movimiento dadaísta y las distintas etapas de la revista *Littérature*, en cuyas páginas se publicaron, a lo largo de 1919, las *Cartas de guerra* de Jacques Vaché, las *Poesías* de Isidore Ducasse y *Los campos magnéticos* de André Breton y Philippe Soupault, primer libro enteramente concebido con el método de la escritura automática. *Una ola de sueños* y *El campesino de París*, obras que jugaron un rol decisivo en la concepción del *Libro de los pasajes*, son estudiadas en el tercer capítulo, junto con los relatos oníricos y otros textos aparecidos en *La Révolution surréaliste*, comparando las fuentes psicológicas del “automatismo psíquico” de Breton con las lecturas del idealismo alemán que llevaron a Aragon a desarrollar, paralelamente, su propia teoría de la “surrealidad” y su concepto de una “mitología moderna”.

El cuarto capítulo se concentra en “Onirokitsch”. Compara la postura de Benjamin frente a la explotación cinematográfica del *kitsch* con Adolf Behne, Herman Broch, Theodor W. Adorno, Clement Greenberg, Norbert Eías y Ernst Bloch, entre otros. Examina luego las ideas de Edward Fuchs sobre el arte de masas y se detiene, por último, en la “estética de lo estrafalario” del joven Aragon y su concepción de la “belleza moderna”. El capítulo siguiente analiza los conceptos capitales de “aura” y “huella” en el marco de la teoría de la percepción de Benjamin. Partiendo de sus consideraciones sobre la mimesis y el ornamento, el recorrido de textos que proponemos para el estudio del primer concepto comprende desde las observaciones sobre los juegos de la infancia de *Calle de sentido único*, un fragmento de “Algo sobre el arte popular” (1929) y los ensayos “Experiencia y pobreza” (1933) y “Sobre la facultad mimética” (1933) hasta las diferentes definiciones del aura en “Pequeña historia de la fotografía” y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y los manuscritos descubiertos en la Bibliothèque Nationale de France, pasando por los protocolos de experiencias con drogas. Dedicamos un *excursus* para revisar la influencia que la teoría de la “*ambiance*” de Léon Daudet ejerció sobre la concepción del aura de Benjamin. El concepto de “huella” es discutido a la luz de la distinción entre “lejanía” y “cercanía”, la historia del interior burgués del siglo XIX esquematizada en “París, capital del siglo XIX” y las reflexiones de Dalí sobre el *modern style* en un artículo citado en los “Apuntes y materiales” del *Libro de los pasajes*.

Tras una breve síntesis de la recepción del surrealismo en Alemania, centrada en los trabajos de Ernst Robert Curtius, el sexto capítulo se concentra

en *Calle de sentido único*, los “Apuntes y materiales” del *Libro de los pasajes* y los paralipómenos de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” para analizar principalmente el modo de “recepción táctil” de la arquitectura, la teoría de la distracción y las diferencias entre “obra de arte” y “documento”. Los tres capítulos siguientes están íntegramente dedicados a la fotografía y el cine. En ellos investigamos, en primer lugar, los vínculos de Benjamin con el llamado “Grupo G” de Berlín, en cuyo entorno conoció los rayógrafos de Man Ray, la reapropiación surrealista de la obra de Atget, los *collages* de Max Ernst y los debates de las vanguardias francesas sobre el realismo en las artes visuales, reseñados por Benjamin en “Carta de París [2]. Pintura y fotografía”. A continuación, junto con las ideas de Desnos, Soupault y Aragon sobre las relaciones entre poesía y cine, examinamos tres grandes cuestiones: los textos surrealistas que están en el fondo de las tesis de Benjamin sobre la técnica de actuación frente a la cámara y el “inconsciente óptico”, la analogía entre la forma narrativa del *Märchen* [cuento maravilloso] y el “cine surrealista” de Walt Disney y la referencia a Breton a propósito de la historia del arte como “una historia de las profecías”. La secuencia se completa con un estudio sobre la reivindicación de las películas de Chaplin entre los surrealistas, su recepción en la Alemania de Weimar y la interpretación que Benjamin traza de su figura, oponiéndola a la de Hitler.

El capítulo décimo se abre con una genealogía del *ready-made*, que lleva desde la estetización de la máquina en el futurismo italiano hasta los “cuadros mecánicos” de Francis Picabia y *El gran vidrio* de Duchamp. Esta evolución histórica sirve de introducción al análisis de la polaridad “valor cultural” y “valor exhibitivo”, “apariencia” y “juego”, sobre la base de la distinción entre “primera técnica” y “segunda técnica” esencial para comprender la concepción de la historia del arte de Benjamin y su crítica de la obra de arte autónoma. El análisis de estos conceptos da lugar a una confrontación entre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “El origen de la obra de arte” (1936) de Martin Heidegger, tendiente a exponer los diferentes fundamentos en razón de los cuales ambos ensayos, escritos exactamente en el mismo año, recusan la autonomía estética. La comparación entre Benjamin y Heidegger avanza sobre las constelaciones teóricas que los conceptos de estética y arte, *tekhne* y *physis*, *Erfahrung* y *Erlebnis* [vivencia] componen en sus respectivas obras y sus interpretaciones divergentes de algunos fenómenos artísticos, entre ellos las pinturas de Vincent van Gogh y los escritos de Rimbaud.

Los capítulos finales abordan dos cuestiones planteadas en “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. La primera de ellas es la “iluminación profana”, cuyo tratamiento sigue tres pasos. Nuestro punto de partida es el análisis de las nociones de “iluminación surrealista”, “estado de furor” y “organización del pesimismo”, que aparecen en los escritos de Naville citados por Benjamin en su ensayo. En segundo término, exploramos la “encrucijada del pensamiento histórico” que, según “Pasajes de París I”,



Simone Kahn transcribiendo un “sueño” de Robert Desnos en la Oficina de Investigaciones Surrealistas. Fotografía de Man Ray, 1924.

se anuncia en *Ser y tiempo* (1927) y los escritos de los surrealistas. A través de la oposición entre “filosofía de la existencia” y “surrealismo” esbozada en la reseña de *El alma romántica y el sueño* (1937) de Albert Béguin, examinamos el problema de la “secularización del misticismo”. Por último, a la luz de que Benjamin establece dos formas contrapuestas de nihilismo, la del surrealismo y la de los representantes del fascismo alemán, nos detenemos en el carácter mesiánico con que el término “*Jetztzeit*” [tiempo ahora] aparece investido en “Sobre el concepto de historia” (1940) frente al carácter inesencial que le atribuye Heidegger.

El último capítulo se ocupa del “materialismo antropológico” de Benjamin bajo una doble perspectiva histórico-conceptual: su crítica del “materialismo dialéctico”, por un lado, y su rescate de los movimientos sociales franceses del siglo XIX, en cuya “hostilidad al progreso” y “voluntad de apocatástasis” pueden reconocerse los mismos “elementos refractarios al marxismo” que caracterizan el “nihilismo revolucionario” de los surrealistas y sus precursores, especialmente Rimbaud y Ducasse, su “ancestro pragmático-político”. La idea de “ganar las fuerzas de la embriaguez para la revolución” aproxima a Benjamin, en 1936, al movimiento Contre-attaque y su propuesta de estudiar las “nuevas superestructuras sociales” como fundamento de la lucha contra el fascismo, objetivo al que responde expresamente “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. El libro se cierra con el estudio de los lazos de Benjamin con el grupo Acéphale y el Colegio de Sociología, sus críticas a Roger Caillois, su lectura del libro de Gaston Bachelard sobre Lautréamont y su interés por las reflexiones

antropológicas de Michel Leiris acerca de la “imagería popular” de las grandes metrópolis.

La “teoría materialista del arte”, cuya génesis y desarrollo intentamos exponer en este libro, tomando como hilo conductor los agitados debates del movimiento surrealista en la Francia de entreguerras, posee sin duda un carácter fragmentario, a menudo aporético y ceñido a determinadas condiciones históricas, sociales y políticas. Las tesis de Benjamin sobre el “destino del arte” en la sociedad de masas, sin embargo, no han dejado de ofrecer un “valor pronóstico”, como él mismo se lo había propuesto. En efecto, la agudeza con la que analiza las formas artísticas de su tiempo frente a las profundas transformaciones operadas por el desarrollo de los más recientes procedimientos técnicos nos sorprende en igual medida que su capacidad para identificar los lineamientos generales de su evolución y anticipar problemas que hoy, ochenta años después de su trágica muerte en Portbou, han venido a ocupar el centro de la discusión de la estética contemporánea. Nuestro objetivo ha sido recuperar las ideas de Benjamin y hacerlas hablar, con la mayor claridad posible, de su contexto de producción, narrando la historia del surrealismo desde una nueva perspectiva. Esperamos que el lector juzgue las siguientes páginas a la altura de este desafío y encuentre en ella materiales que contribuyan a una más amplia y renovada comprensión tanto del pensamiento de Benjamin como del papel de los surrealistas en la historia del arte y la cultura del siglo xx.

Vista parcial del contenido del libro.

Para obtener el libro completo en formato electrónico puede adquirirlo en:

www.amazon.com
www.bibliotechnia.com
www.bajalibros.com
www.e-libro.net

MIÑO y DÁVILA
♦ EDITORES ♦